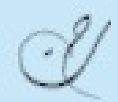


مجلة حوليات التراث

REVUE ANNALES DU PATRIMOINE

ISSN 1112-5020



Brecht dans le théâtre algérien

Brecht in the Algerian theatre

Dr Hadj Dahmane
Université de Mulhouse, France
hadj.dahmane@gmail.com

Publié le : 15/9/2011

11

2011

Pour citer l'article :

✳ Dr Hadj Dahmane : Brecht dans le théâtre algérien, Revue Annales du patrimoine, Université de Mostaganem, N° 11, Septembre 2011, pp. 7-19.

***

Revue Annales du patrimoine, N° 11, 2011, pp. 7 - 19
ISSN 1112-5020

Brecht dans le théâtre algérien

Dr Hadj Dahmane
Université de Mulhouse, France

Résumé :

L'influence occidentale sur le théâtre algérien ne se résume pas à Molière seulement. D'autres dramaturges ont inspiré les hommes de théâtre algériens qui ont traduit et adapté un certain nombre de pièces. Brecht, quant à lui, n'a fait son entrée sur la scène algérienne qu'une fois l'indépendance acquise. En réalité, pour les Algériens le théâtre brechtien correspondait bien à leurs interrogations, non seulement sur la mission du théâtre, mais surtout sur la pratique théâtrale. Des troupes de théâtre amateur ou encore des écrivains de théâtre professionnel ont bel et bien été influencés par Brecht.

Mots-clés :

littérature algérienne, Brecht, théâtre, influence, Djeha.

Brecht in the Algerian theatre

Dr Hadj Dahmane
University of Mulhouse, France

Abstract:

Western influence on Algerian theater is not confined to Molière alone. Other playwrights have inspired Algerian theatrics who have translated and adapted a number of plays. Brecht, meanwhile, only entered the Algerian scene after gaining independence. In reality, for the Algerians the Brechtian theater corresponded well to their questions, not only on the mission of the theater, but especially on the theatrical practice. Amateur theater troupes and professional theater writers were indeed influenced by Brecht.

Keywords:

Algerian literature, Brecht, theater, influence, Djeha.

Tous les chercheurs et universitaires qui se sont intéressés au théâtre algérien s'accordent à dire que la première pièce intitulée Djeha[1] marqua la naissance tardive de ce théâtre dans sa forme aristotélicienne du terme sous l'influence de la troupe du libanais Georges Abyad[2] qui effectua une tournée en Afrique du Nord vers les années vingt. Lors de son passage, cette troupe a

Publié le : 15/9/2011
hadj.dahmane@gmail.com

donné plusieurs spectacles(3) qui ont séduit le public algérien et qui ont donné envie à de jeunes Algériens de monter leurs propres formations théâtrales(4). Cependant, il faut signaler que le Moyen-Orient lui-même n'a connu le théâtre qu'à la suite de contact avec l'Occident. D'ailleurs, l'ensemble des chercheurs datent sa naissance au XIXe siècle et ce suite à la traduction de la pièce "L'Avare de Molière" par Maroun en-Neqqache(5). Ainsi, si le théâtre de Molière est à l'origine du théâtre au Moyen-Orient, qui lui-même est à l'origine du théâtre algérien, on peut dire que le théâtre européen est à l'origine du théâtre algérien. Quoiqu'il en soit, les Algériens ont bel et bien été au contact du théâtre occidental. L'administration coloniale a bâti des théâtres dans les grandes villes telles Alger, Oran, Constantine. Des représentations théâtrales ont eu lieu sur le sol algérien et l'école française a ouvert ses portes aux Algériens dès les années vingt. L'influence de Molière et du théâtre français sur le théâtre algérien est indiscutable(6).

Mais l'influence occidentale sur le théâtre algérien ne se résume pas à Molière seulement. D'autres dramaturges ont inspiré les hommes de théâtre algériens qui ont traduit et adapté un certain nombre de pièces.

Brecht, quant à lui, n'a fait son entrée sur la scène algérienne qu'une fois l'indépendance acquise. En effet, c'est vers les années soixante et soixante-dix que ses pièces ont été adaptées ou traduites au public algérien. En réalité, pour les Algériens le théâtre brechtien correspondait bien à leurs interrogations, non seulement sur la mission du théâtre, mais surtout sur la pratique théâtrale. Des troupes de théâtre amateur ou encore des écrivains de théâtre professionnel ont bel et bien été influencés par Brecht. Dans ce cadre-là on peut citer Abdelkader Alloula(7), auteur engagé dont les pièces à portée idéologique ont marqué la scène algérienne durant les années soixante-dix : "El Khobza", "El Meida", "El Mentouj"(8), (pièces réalisées collectivement) etc. Ce sont des pièces qui abordent

directement le discours qui appelle à bâtir une Algérie socialiste.

Des troupes d'amateurs ont à leur tour fait référence à l'œuvre de Brecht : création collective, technique de tableaux, participation du public, gestus social. On note que "Le cercle de craie caucasien" a été joué à Alger en 1969. Il faut noter cependant que l'adaptation algérienne de la plupart des pièces de Brecht, tout comme l'adaptation de pièces des autres écrivains d'ailleurs, privilégie le discours moralisateur au profit de l'esthétique théâtrale. Il n'est pas difficile d'affirmer que le théâtre algérien accorde une grande place à la dimension sociale et idéologique. Ce mode opératoire semble fonctionner dès qu'il s'agit d'adaptation puisque Bachetarzi y a également eu recours lors la présentation de "L'Avare".

Ce qui permet de dire que l'adaptation "dévie" parfois le discours originel et l'éloigne de sa technique que ça soit celle du récit ou celle de l'esthétique et poétique. Ainsi, on peut se poser la question : est-ce qu'une œuvre théâtrale peut être fragmentée, sans que son message initial ne soit altéré ? Peut-on, en se basant sur telle ou telle partie d'une œuvre, en modifiant tel ou tel de ses procédés, dire que l'on applique encore sa technique, par exemple la distanciation et la portée idéologique dans le cas de Brecht, sachant pertinemment qu'une œuvre d'auteur fonctionne généralement comme un tout ?

Kaki, quant à lui, fin connaisseur du théâtre occidental, féru de théâtre et séduit par la culture populaire qui a toujours caractérisé ses œuvres, puisque lui-même né à Tigditt, ce quartier populaire qui a toujours su rassembler les foules autour de conteurs et de poètes, a bien adapté le répertoire du théâtre occidental à la scène algérienne.

Comment fonctionne l'adaptation du théâtre de Brecht à la scène algérienne ? Le cas de "La Bonne âme de Se-Tchouan" et "El Guerrab oua es salhine"(9).

1 - "La Bonne âme de Se-Tchouan" de Brecht :

"La Bonne âme de Se-Tchouan", pièce écrite dans les

années 1938-1941 et présentée pour la première fois sur scène en 1943 à Zurich, fait partie des pièces brechtiennes nommées "épiques" ou "didactiques".

"Dans la capitale du Se-Tchouan à demi européanisée, des dieux sont en quête désespérée d'une bonne âme, d'un être réellement bon. Wang le porteur d'eau leur présente Shen-Té une femme (fille) de joie qui accepte de les accueillir gracieusement. Pour la remercier ils lui donnent un peu d'argent qu'elle investit dans un commerce de tabac. Commence pour elle alors le défilé des quémandeurs, pauvres et profiteurs que, bonne, elle aide. Sa rencontre avec Sun l'aviateur sans emploi dont elle tombe éperdument amoureuse ne va pas simplifier sa vie et la propulse vers d'insurmontables contradictions. Au bord de la faillite, elle a recours à un stratagème : elle se travestit en un cousin imaginaire Shui-Ta qui, lui, va gérer sans état d'âme. A partir de ce moment, la bonne âme oscille au gré des évènements, tantôt Shen-Té la généreuse tantôt Shui-Ta le capitaliste efficient. Combien de temps cet équilibre faux tiendra-t-il ?".

Les dieux immortels, après une longue période d'absence, décident de visiter le monde, pour vérifier de visu la vie que mènent les mortels et pour contrôler surtout s'il existe encore des gens justes sur terre. Ils choisissent la capitale du Se-Tchouan, ville qui est à demi européanisée, perdue dans l'immense espace du territoire chinois. Travestis, et guidés par Wang, le marchand d'eau, ils infiltrent la vie quotidienne des hommes, et cherchent à vérifier la moralité des êtres humains. Ils découvrent une réalité qui leur paraît pénible et décevante. Sur terre règne injustice et méchanceté. Les valeurs morales sont presque inexistantes et le goût et l'intérêt pour la matière est sans appel.

Ainsi, dans la cité visitée aucun habitant n'accepte de les accueillir pour passer la nuit. Seule la fille de joie, Shen-Té, nommée d'ailleurs auparavant "la bonne âme de Se-Tchouan",

connue pour sa bonté, accepte de les recevoir. Le lendemain, après avoir passé la nuit chez elle, les trois dieux, avant de s'en aller, décident de lui offrir beaucoup d'argent comme récompense. Coup de théâtre : la pauvre dame devient riche. Malgré la fortune, elle continue d'être bonne, et de venir en aide à tous ceux qui sont dans le besoin (la Veuve Shin, la famille de huit personnes). Néanmoins, l'ingratitude et la méchanceté des autres (du Menuisier, de la Propriétaire Madame Mi-Tsu, du Neveu) l'obligent à inventer un moyen de survivre, car dans son entourage, de par sa bonté, gravitaient des gens qui ne s'occupent que de leurs intérêts. Parmi eux figure l'aviateur sans emploi (Yang-Sun) qu'elle a profondément aimé.

Devant cette situation, elle décide d'inventer une sorte d'"alter ego" masculin (Shui-Ta), cependant animé d'un caractère totalement différent du sien. Shui-Ta, appelé d'ailleurs "cousin", est sévère, très sévère, cruel envers les autres, indifférent à leurs besoins. Il est agressif, impitoyable envers les hôtes, qu'il oblige à quitter le foyer offert par Shen-Té. Vivant péniblement cette contradiction entre deux caractères, deux personnages dramatiques difficiles à faire coexister sur scène, elle disparait pour longtemps prétextant un long et lointain voyage à la campagne. Ainsi commencent des interrogations au sujet de son absence. Certains de ses voisins (parmi lesquels le barbier Shu Fu) soupçonnent et accusent Shui-Ta de l'avoir assassinée. Un procès a lieu (qui correspond à la fin de la pièce). Les trois dieux sont installés à la place des juges et reconnaissent l'innocence de l'héroïne après avoir écouté les explications avancées par cette dernière. Ils l'autorisent à se présenter travestie en Shui-Ta "une fois par mois", sans pourtant cesser d'être toujours "la bonne âme" de Se-Tchouan.

2 - "El Guerrab oua es-salhine" de Kaki :

Kaki est né à Mostaganem en 1934 et décédé en 1995, Abdelkader Oueld Abderrahmane, dit Kaki, affirme qu'il a été, dès son jeune âge, marqué par la diversité du patrimoine de son

quartier populaire de Tigditt. La place publique de ce quartier était un lieu de rencontre des conteurs de la région, des négociants, des commerçants, etc. Les conteurs y retrouvaient régulièrement leur public pour se donner à des représentations, pour incarner un certain nombre de rôles et revivifier la tradition ainsi que les us et coutumes populaires. La plupart des pièces de Kaki sont marquées et caractérisées par l'empreinte de cette tradition du jeu et notamment de la tradition orale chère aux conteurs.

Kaki créera sa propre troupe dès 1950 et montera sa première pièce "Dam el-houb" (le sang de l'amour). Il se révélera plus tard, après Kateb Yacine, comme le premier jeune auteur dramatique à faire connaître le renouveau du théâtre algérien, notamment à travers ses tournées en France et en Europe. Au sein du théâtre national d'Alger, Kaki travaillera avec Mustapha Kateb et Mohamed Boudia. L'enfant terrible des planches, comme on l'appelle, brillera avec sa pièce, véritable chef-d'œuvre, intitulée : 132 ans. Dans le même ordre d'idée, on peut citer encore la pièce "Afrique avant"(10).

Durant sa carrière, Kaki, auteur et metteur en scène, sera récompensé lors des festivals de Tunis, de Damas et du Caire où il obtint la plus haute distinction du théâtre arabe. Il dirigera en 1968 le Théâtre National de l'Ouest Algérien (TNOA) avant d'occuper le poste de directeur du Théâtre Régional d'Oran (TRO) à partir 1977, poste qu'il quittera en 1985 suite à un accident de la route. Kaki est l'auteur d'un riche répertoire de pièces et de textes.

Grand connaisseur du théâtre occidental, il a adapté à la scène algérienne Samuel Becket, Carlo Gozzi, Plaute et Ionesco, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Piscator et Brecht.

Kaki s'est inspiré largement du patrimoine algérien sans renier une certaine influence venant du théâtre occidental et notamment du théâtre de Brecht amplement présent dans le théâtre algérien d'une manière générale. Ce qui revient à dire

que le théâtre de Kaki s'inscrit dans la logique moderne et populaire à la fois. A travers son théâtre, on remarque un travail minutieux et fort intéressant sur le texte théâtral, son contenu et son contenant. Ainsi, on peut parler, chez Kaki, de recherches et d'expériences sur l'esthétique, la langue, le décor, etc.

Le texte théâtral de Kaki est sans conteste ancré dans la tradition culturelle algérienne et maghrébine.

Sa pièce "El-guerrab oua el-salihin" (1966), (Le porteur d'eau et les saints) en est le meilleur exemple. Dans cette pièce, Kaki ressuscite la "halqa" : le rôle du conteur et s'inspire des légendes populaires. Ainsi, dans "El-guerrab oua el-salihin" (le porteur d'eau et les saints)(11), par exemple, Kaki s'attaque à un côté de la société algérienne qui ne fait que freiner le développement et le progrès. Il s'agit, bien sûr, du phénomène du maraboutisme et des croyances populaires. Déjà, le mouvement réformiste des Ulémas Algériens avait inlassablement appelé au rejet et à la réfutation de ces croyances superstitieuses. Il n'était que normal, dans l'Algérie indépendante, que Kaki appelât au dépassement des mentalités rétrogrades, misonéistes et stationnaires.

Résumé de la pièce El-guerrab oua el-salihin :

Dans un village ravagé par la sécheresse, un certain meddah (le conteur) annonce aux habitants l'arrivée imminente de trois des plus illustres saints(12) : Sidi Abd el Kader al-Djilani, Sidi Boumediene et Sidi Abderrahamane. A leur arrivée, les villageois, indigents et miséreux, refusent de les accueillir. Slimane le Guerrab consent, finalement, à les conduire chez Halima, une femme aveugle mais très pieuse, qui ne possède qu'une chèvre. Elle les accueille joyeusement et leur sacrifie son unique chèvre. En guise de récompense, ses hôtes lui rendent la vue, puis ils construisent une coupole afin que les villageois viennent s'y recueillir et y faire leur pèlerinage en l'honneur des saints, lesquels, satisfaits des offrandes, irrigueraient les terres sèches et rendraient arable le sol inculte.

Mais un parent de la vieille Halima s'oppose à ces adorations

païennes et détruit la coupole. Une fois son geste accompli, il exhorte les villageois au travail, seuls susceptibles de fertiliser le terroir et de ramener l'opulence au village. Il va, même, jusqu'à qualifier cette coupole de supercherie.

"Cet acte "révolutionnaire" constitue une réponse à la propagation du charlatanisme et du dervichisme, ainsi qu'aux pèlerinages effectués vers ces coupoles devenues un lieu saint pour les gens des villages"(13).

Détruire la coupole prend donc une valeur symbolique, le but principal de Kaki étant la lutte contre le maraboutisme et l'insistance sur la valeur créative du travail, sachant que l'Algérie de son époque était à reconstruire et que sa prospérité reposait, principalement, sur le travail des citoyens. Mais allons plus loin, l'auteur cherche à souligner l'idée selon laquelle l'Islam authentique est une religion de travail et ne repose, donc, ni sur la dévotion absurde, ni sur la superstition. Par cette pièce, Kaki, le dramaturge, remet en cause une réalité séculaire, des croyances profondément incrustées et un état de choses incompatibles avec les idéaux du modernisme.

"Remarquons au passage que... cette pièce jouée sur un mode satirique, constituerait une critique virulente de la société"(14).

3 - Analyse comparative des deux pièces :

A partir des deux pièces, d’un point de vue comparatif, on peut distinguer les éléments suivants :

1. Personnages principaux :

Chez Brecht, il s’agit de trois dieux, un porteur d’eau et une fille de joie. Chez Kaki, il s’agit de trois saints, un porteur d’eau et une vieille dame aveugle.

Si le statut du porteur d’eau reste inchangé, les autres statuts ont été modifiés pour être conformes aux exigences de la société algérienne.

2. Représentation de Dieu :

En effet, il est difficile dans une société musulmane, où la

religion monothéiste occupe une place centrale, de représenter Dieu, et de surcroît plusieurs dieux, sinon ceci s'apparenterait au blasphème. La pièce ne serait acceptée ni par le public, ni par les critiques.

3. La fille de joie :

Bien que ce statut existe bel et bien au sein des sociétés arabes, et est considéré parfois comme profession (maisons closes), il reste néanmoins un sujet tabou, aucun ne l'admet et personne n'en parle d'ailleurs. Si Brecht a évoqué une fille de joie pour montrer l'exploitation matérielle et corporelle à cause de la pauvreté, Kaki a mis en scène une personne âgée infirme puisque aveugle. Dans les deux pièces le personnage est caractérisé, cependant, par la bonté.

4. Principaux thèmes :

Dans les deux pièces, il est question de visites, d'indifférence des habitants vis-à-vis des demandeurs de l'hospitalité et de générosité (accueil) exercée par des personnages ayant plus ou moins un statut social peu enviable :

Chez Brecht : Une fille de joie, pauvre mais généreuse. Suite à son geste de bonté, elle est récompensée, reçoit de l'argent, crée un commerce (bureau tabac) et continue à propager la bonté. Cependant, elle est rapidement confrontée au comportement malsain des citoyens profiteurs.

Chez Kaki : Une femme aveugle, pauvre et accueillante. Suite à son geste d'hospitalité, elle est récompensée et reçoit la baraka des saints.

5. L'espace :

Dans la pièce de Brecht, la scène se déroule en Chine. Dans la pièce de Kaki, la scène a lieu en Algérie.

6. La portée :

La visée didactique caractérise les deux pièces mais différemment.

Alors quel lien avec la pièce de Brecht ? Beaucoup de similitudes certes mais beaucoup de différences aussi. Il apparaît

clairement que lors de l'adaptation l'auteur manipule le texte original selon les attentes de la société d'accueil.

Bien entendu la pièce de Brecht questionne la relation du faible au fort, du dominant au dominé. La place de la morale dans la société, le rapport à l'autre. Avec cette pièce les interrogations concernent aussi le rapport de pouvoir, de combat dans la contradiction du féminin et du masculin, non seulement dans la construction de nos sociétés mais aussi plus intimement dans la construction de chaque être (la part du féminin/masculin).

Ces questions sont reprises dans la pièce de Kaki. Le rapport à l'autre, le rapport au pouvoir, même s'il s'agit du pouvoir de la superstition, la générosité, l'indifférence des individus, etc.

Le théâtre de Brecht, et notamment la Bonne âme, aspire à la sensibilisation sociale et politique du spectateur, en cherchant à le doter de clefs et d'outils de prise de conscience en lui exposant le fonctionnement de la société. Ce n'est pas le plaisir esthétique qui compte mais celui de la prise de conscience et la volonté de changement escomptée.

"La Bonne âme de Se-Tchouan" permet à son auteur d'exposer deux notions : d'un côté, l'éthique chrétienne et la conception moraliste et métaphysique du monde, et de l'autre côté, le système capitaliste et l'exploitation de l'homme.

Le comportement de l'héroïne brechtienne, à travers la générosité qu'elle offre aux dieux ou encore à son prochain qui sollicite son aide, prouve qu'elle est vraiment une "bonne âme", au sens moraliste et religieux.

L'adaptation de Kaki combine en fait deux éléments essentiels : la thématique brechtienne et la littérature populaire si chère au cœur de l'auteur. Kaki, comme on l'a signalé, est un connaisseur de l'art dramatique et donc du théâtre de Brecht et, avec sa maîtrise des traditions populaires, il réussit à faire cohabiter deux univers théâtraux.

On voit que Kaki a transformé les noms des lieux et des

personnages. Pour les personnages il a pensé aux illustres saints fort connus de tout algérien : Sidi Abdelkader est une légende à qui la ville de Mostaganem a baptisé un quartier au nom de sa mère Lalla Kheira oum el Djilali, Sidi Abderrahmane - Saint patron d'Alger, et enfin Sidi Boumediene - le mystique disciple d'Ibn Arabi. Quant à Halima, c'est l'homonyme de la nourrice du prophète Mohamed prière et paix sur lui.

L'espace, quant à lui se trouve transformé à son tour. L'évènement dramatique est présenté dans un contexte spatiotemporel mythique.

Le thème cependant, est quasiment le même : la bonté et la générosité. Par contre la visée semble différente. Si Brecht s'interroge sur le rapport du conflit intime, Kaki s'attaque comme on l'a signalé à la superstition populaire.

Kaki a réussi, à partir d'un texte original, à créer une nouvelle œuvre compatible avec les exigences culturelles de son contexte, conforme aux attentes de son public.

D'autres écrivains algériens se sont inspirés de Brecht, cependant nous avons limité notre article à l'expérience de Kaki.

Mais il faut savoir que le grand dramaturge Kateb Yacine a montré de l'intérêt à l'expérience de Brecht, surtout que les deux auteurs ont voulu que leurs théâtres soient un théâtre de combat.

Abdelkader Alloula aussi à travers sa recherche d'un théâtre spécifiquement algérien, celui qui réserve une place au conteur, à la création collective et à la distanciation, a subi incontestablement l'influence de Brecht.

Les troupes du théâtre amateur aussi, n'ont pas caché leur émerveillement devant l'expérience brechtienne.

Notes :

1 - Pièce de Allalou, de son vrai nom Selali Ali, né en 1902 dans la Casbah d'Alger où son père était boutiquier. C'est en amateur qu'il s'initie à la musique andalouse, sous la direction d'Edmond Yafil, et participe aux concerts

organisés par la société musicale El-Moutribia. Cette formation musicale marquera profondément le théâtre de Allalou, qui consiste, au début des années vingt, en petites saynètes largement improvisées écrit Rachid Bencheneb. Le personnage de Djeha est à rapprocher de celui de Figaro, car, comme ce dernier, il représente une sorte de Tiers Etat, comprenant le petit peuple déshérité et opprimé. Djeha incarne la subtilité du peuple et son art d'utiliser la circonlocution dans la contestation.

2 - Dramaturge libano-égyptien et militant panarabe, il effectua, en 1921, une tournée dans toute l'Afrique du Nord.

3 - Echifa baad el mana (La guérison après l'épreuve) montée en 1921 et écrite par Ali Cherif Tahar, et du même auteur Khadiât el gharam (la Duperie de l'amour), 1923.

4 - Théâtre de Mahieddine Bachetarzi, Rachid Ksentini.

5 - Cf. Landau Jacob : Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, Maisonneuve et Larose, Paris 1965.

6 - Voir notre article : Molière dans le théâtre algérien.

7 - Né en 1939 à Ghazaouat, il a commencé sa carrière théâtrale en 1955, avec la troupe des jeunes amateurs, alors qu'il était élève à l'école El Falah, à Oran. Il a participé au théâtre professionnel dès ses débuts, en 1963. Auteur, comédien, metteur en scène, il mena un travail sur la théâtralité, la langue théâtrale, la création collective et la représentation du type el halqa. Assassiné en 1994.

8 - Cf. notre thèse : Les thèmes de l'engagement dans le théâtre algérien 1926-1977, Strasbourg 1988.

9 - Cf. notre article : Tradition populaire et culture ancestrales dans le théâtre algérien : le cas de Kaki et de Alloula.

10 - Pour l'ensemble des pièces de Kaki, cf. notre thèse : Engagement et contestation dans le théâtre algérien, Mulhouse 2009.

11 - Littéralement l'homme à l'outre d'eau ; guirba ou guerba signifie : outre d'eau.

12 - Il semble, a priori, que la pièce ait un rapport avec "La Bonne Ame du Se-Tchouan", de B. Brecht écrite en 1938, commencée au Danemark et achevée en 1940 en Suède, mais l'auteur nous a déclaré, lors d'une entrevue, que sa pièce est purement algérienne, inspirée de la vie de tous les jours, et sans rapport aucun avec celle de Brecht.

13 - Nasreddine Sebiane : Ittijahat el Masrah al-Arabi fi-l-Djazair (1945-1980) : Les tendances du théâtre arabe en Algérie, thèse de magister, Faculté des Lettres, Université de Damas 1985, p. 325.

14 - Baffet Roselyne : Tradition théâtrale et contestation en Algérie, Ed. L'Harmattan, Paris 1986, p. 85.

Références :

1 - Dahmane, Hadj : Engagement et contestation dans le théâtre algérien, Mulhouse 2009.

2 - Jacob, Landau : Etudes sur le théâtre et le cinéma arabes, Maisonneuve et Larose, Paris 1965.

3 - Roselyne, Baffet : Tradition théâtrale et contestation en Algérie, Ed. L'Harmattan, Paris 1986.

4 - Sebiane, Nasreddine : Ittijahat el Masrah al-Arabi fi-l-Djazair (1945-1980) : Les tendances du théâtre arabe en Algérie, thèse de magister, Faculté des Lettres, Université de Damas 1985.

5 - Dahmane, Hadj : Les thèmes de l'engagement dans le théâtre algérien 1926-1977, Strasbourg 1988.

6 - Dahmane, Hadj : Tradition populaire et culture ancestrales dans le théâtre algérien : le cas de Kaki et de Alloula.